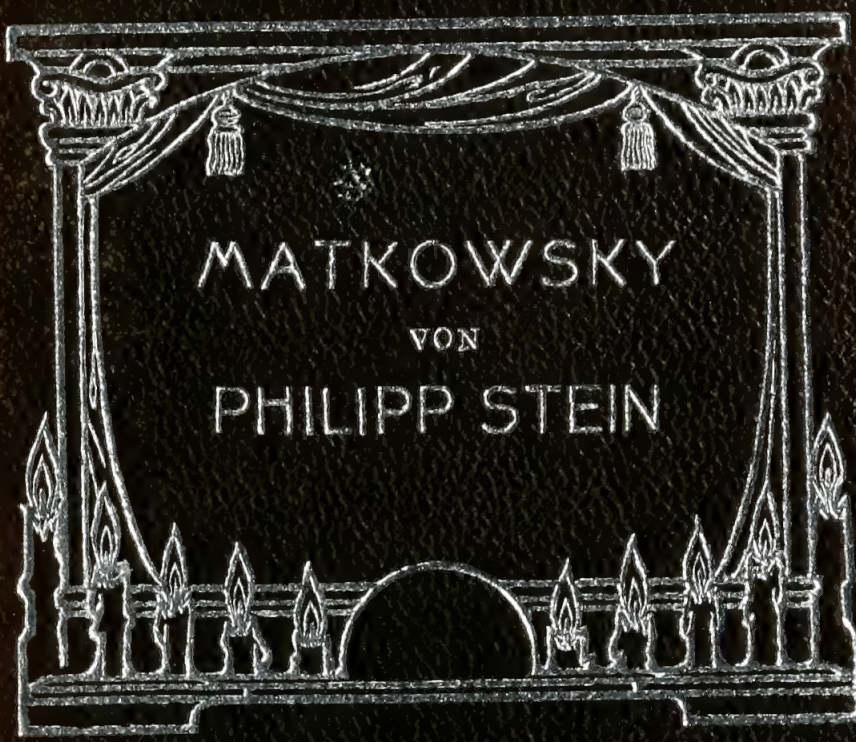
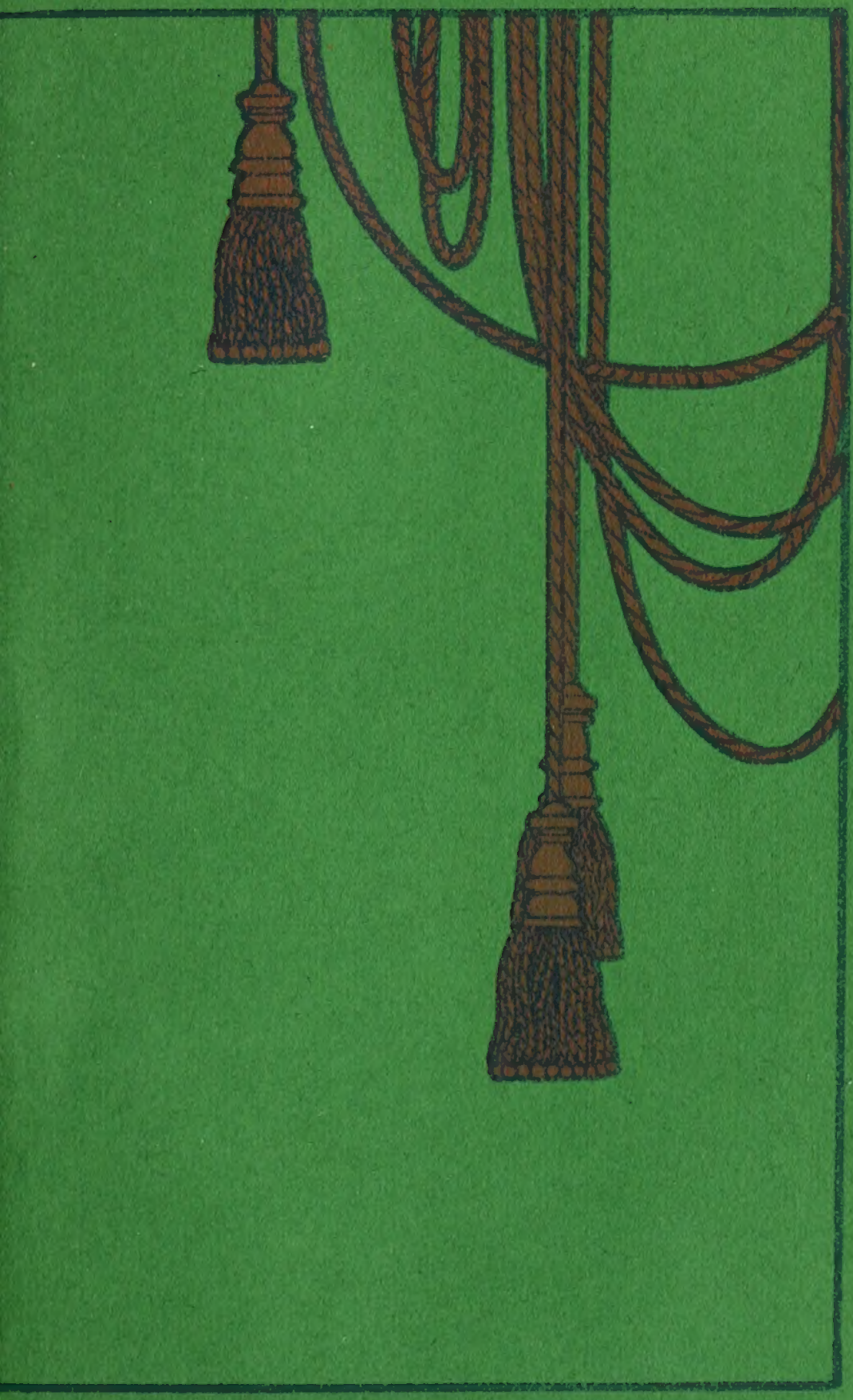


UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY



DAS THEATER BD. VI
ADALB. MATKOWSKY
VON PHILIPP STEIN

DAS THEATER

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN
HERAUSGEGEBEN VON DR. CARL HAGEMANN
MIT BUCHSCHMUCK GEZIERT VON E. M. LILIEN

Bisher erschienen:

Bd. I.	Der grosse Schröder	von Prf. B. Litzmann
Bd. II.	Bayreuth	von Prf. W. Golther
Bd. III.	Josef Kainz	von Ferd. Gregori
Bd. IV.	Albert Niemann	von Prf. R. Sternfeld
Bd. V	Das Burgtheater	von Dr. Rud. Lothar
Bd. VI.	Adalbert Matkowsky	von Philipp Stein

In Vorbereitung:

Wilhelmine Schröder-Devrient	von	Dr. C. Hagemann
Goethe als Theaterleiter	von	Philipp Stein
Ludwig Barnay	von	Dr. Heinr. Stümcke
Lessing als Dramaturg	von	Prf. B. Litzmann
Das Cabaret	von	Dr. Hanns H. Ewers
Die Devrients	von	Dr. H. H. Houben
Iffland	von	Dr. E. A. Regener
Laube und Dingelstedt	von	Dr. C. Hagemann
Das Théatre français	von	A. Moeller-Bruck
Die Meininger	von	Karl Grube
Sonnenthal	von	Dr. Rud. Lothar

Diese Sammlung wird fortgesetzt

Es sind fünfzig Bände vorgesehen

Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50
Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50

ArtD
H1422th

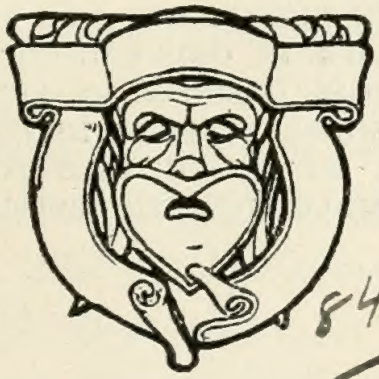
Hagemann, Carl (ed.)
Das Theater. Bd. 6

ADALBERT MATKOWSKY

VON

PHILIPP STEIN

ZWEITES TAUSEND



84976
9/12/07

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1904

FÜR BÜCHERLIEBHABER
WURDEN DIE ERSTEN ZWANZIG EXEMPLARE DIESES BUCHES AUF ECHTES BÜTTENPAPIER GEDRUCKT UND HANDSCHRIFTLICH NUMERIERT. DER PREIS DIESER IN ORIGINAL-COLLINLEDER GEBUNDENEN LUXUSAUSGABE BETRÄGT 10 MARK. SIE IST DURCH ALLE BUCHHANDLUNGEN ZU BEZIEHEN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

Nach Mitternacht war es, in der „Hütte“, Berlin W, Taubenstrasse. Ich verzeichne den Ort der Handlung so genau im Interesse künftiger Theaterhistoriker, denn die „Hütte“, allwo man täglich, besonders aber nächtlich Pilsner, Bürgerliches Bräuhaus, verschenkt, spielte für unser modernes Theaterleben lange die gleiche Rolle wie das romantisch umsponnene Weinhaus Lutter und Wegner für eine frühere Zeit. Freilich ist die Hütte, dem Charakter unserer Zeit und dem Wesen der Weltstadt entsprechend, niemals so exklusiv gewesen wie Lutter und Wegner zur Zeit des noch kleinstädtischen Berlins, und gegenwärtig ist sie nicht mehr der einzige Sammelpunkt der Schauspieler nach Mitternacht, aber immerhin wird eine Berliner Theatergeschichte, die der Psychologie des Schauspielers auch ausserhalb der Kulissenwelt, ausserhalb des Bereichs der Schminke nachgeht, das Nachtleben in der „Hütte“ nicht unbeachtet lassen dürfen.

Also in der Hütte war's, nach Mitternacht. Oder um es mit der Genauigkeit, die dem getreuen Chronisten ziemt, offen einzugestehen: es war sehr lange nach Mitternacht, bei Morgendämmerung.

Da sprach mir Adalbert Matkowsky von seiner Auffassung des Romeo, den er damals neu studierte. In übersprudelnder Hast erzählte er mancherlei Neues und Interessantes, was ihm dieses Rollenstudium gebracht hatte — charakteristisch aber bleibt eins: Shakespeares Romeo ist ihm nicht feurig, nicht impulsiv genug. Wenn Matkowsky den Romeo spielt, ist's ihm immer wie ein unnatürlicher, unerträglicher Zwang, in der Szene in Capulets Garten nicht auf den Balkon sich zu Julia hinaufschwingen zu können und sich hinwegtreiben lassen zu müssen „wie Knaben an ihr Buch". Doch hier muss er sich, wenn auch unwillig, dem Gebote des Dichters fügen, den ersten Auftritt des fünften Aktes aber spielt er in eigner Auffassung. Da heisst es „Mantua. Eine Strasse. Es tritt auf Romeo." Matkowsky-Romeo aber tritt nicht auf wie die

anderen Romeos, melancholisch, sinnend, langsam schleichend. Er stürzt auf die Bühne in atemloser Hast. Er hat all die Tage auf den Boten aus Verona gewartet, er ist durch alle Strassen Mantuas gelaufen — vielleicht dass Balthasar früher käme als zu erwarten, vielleicht dass ein Wunder geschehen, denn Liebende glauben an Wunder und erleben sie täglich. In solch unablässigem Suchen eilt er auf die Bühne und in all dem jähen Temperament seines Wesens stürzt er nun auf Balthasar zu, der endlich eintrifft.

Das ist charakteristisch für ihn, denn es zeigt, wie sich bei ihm alles in Handlung umsetzt und alles getrieben wird von einem bezwingenden starken Temperament, wie nichts bei ihm blasse Theorie ist, nichts anempfunden, sondern alles gelebt. Er ist kein Theoretiker, sondern ein Selbstschöpfer. Und dass er davon in der Hütte gesprochen, zeigt auch, wie er, solange er eine Rolle studiert, von ihr ganz eingenommen, förmlich besessen von ihr ist. Ein andermal hat er mir an derselben theaterhistorischen Stätte, zu derselben vorgerückten Stunde von seinem

Fauststudium erzählt. Ach, es war sehr spät und Faust ist ein langes Stück. Es hat sogar noch einen zweiten Teil, und als er davon mir berichten wollte, zog mir Franz Guthery — es freut mich, dieses seiner Kunst allzufrüh jählings entrissenen lieben prächtigen Menschen in der Sammlung „Theater" gedenken zu können — rücklings den Mantel an, so dass Matkowsky in dem Anfange des zweiten Teils seine Ausführungen unterbrechen musste. Er war damals im Frack in der Hütte erschienen. Wir fragten, ob er von einem Fest käme, oder noch etwas vorhabe. Er verneinte beides. Warum aber denn im Frack?

„Ich gehe doch morgen auf Urlaub. Ich muss mich doch morgen um 12 bei Exzellenz verabschieden."

Warum denn aber heute schon im Frack, fragten wir weiter. Dazu wäre doch noch morgen vormittag Zeit genug. Matkowsky war sichtlich erstaunt über unsere Frage. Ganz natürlich, mit all der ihm eignen herzigen Naivität erwiderte er, als wenn das durchaus selbstverständlich wäre, leichthin:

„Ich kann doch nicht des Fracks wegen noch einmal nach Hause gehen!“

Und so ist er denn nach fröhlich durchzechter Nacht und fröhlich verplauderten Morgenstunden vormittags 12 Uhr im vorsorglich tags vorher angezogenen Frack zu Graf Hochberg gegangen, ist dann abgereist und des Abends bereits irgendwo aufgetreten in einer seiner grossen Rollen — vielleicht als Kean, jener Rolle, die auf unsere Schauspieler noch immer so starke Anziehung ausübt. Über diese Neigung grosser Schauspieler, in minderwertigen Rollen zu glänzen, hat schon Goethe einmal sich bitter beklagt, als er in bezug auf Iffland am 12. Dezember 1812 sehr ärgerlich an Zelter schrieb: „Es ist wohl eine der seltensten Erscheinungen, dass der grösste Schauspieler sich meistens Rollen aussucht, die ihrem Gehalt nach seiner unwürdig sind und denen er durch sein Spiel den höchsten augenblicklichen Wert zu verschaffen weiss. Genau betrachtet hat ein solches Verfahren auf den Geschmack des Volkes einen höchst ungünstigen Einfluss: denn indem man genötigt wird, unter einer

gegebenen Bedingung das Geringe zu schätzen, was man sonst nicht achtet, so kommt ein Zwiespalt in unser Gefühl, der sich bei der Menge gewöhnlich zugunsten des Geringen und Verwerflichen schlichtet, das sich unter dem Schutze des Vortrefflichen eingeschlichen hat und sich nunmehr als vortrefflich behauptet."

Diese Klage, aus der übrigens mehr der Dichter, als der doch zu Publikumskonzessionen vielfach geneigte Theaterdirektor Goethe spricht, besteht noch heute zu Recht. Die Kean-Aufführungen sind ein klassischer Beweis dafür. In seinen „Erinnerungen" berichtet Ludwig Barnay, dass er den Kean zweihundertfünfunddreissigmal gespielt hat. Wie oft Matkowsky in dieser Rolle aufgetreten ist, lässt sich freilich nicht nachweisen — er führt über dergleicheu nicht Buch, ja er sammelt nicht einmal Kritiken, wie es doch die meisten seiner Kollegen mit grösster Sorgsamkeit tun. Ich hatte es mir recht interessant gedacht, die Entwicklung seiner künstlerischen Befähigung in der Kritik verfolgen zu können. Auf meinen Wunsch

erhielt ich von ihm das Versprechen, er wolle mir alle über ihn erschienenen Kritiken zusenden. Dann kam ein Brief: „Hier ist der ganze Schatz, den ich gefunden habe. Das andere ist wer weiss wo.“ Der ganze Schatz bestand aus drei Zeitungsausschnitten der Hamburger Zeit — ich will jedoch nicht verschweigen, dass er diesen Schatz dann nach einigen Wochen noch vermehrt hat durch weitere fünf Zeitungsausschnippsel — für eine Schauspielertätigkeit von mehr als fünfundzwanzig Jahren eine allerdings nicht sehr umfassende Sammlung. Aber dieses Sichnichtkümmern um vergilbende Zeitungsblätter, diese Sorglosigkeit um das Vergangene gehört zu dem sonnigen Bilde dieses unablässig und unaufhaltsam Aufwärtsstrebenden. Und ich glaube, auch Edmund Kean hat seine Kritiken nicht gesammelt. Zwischen beiden Künstlern besteht eine Verwandtschaft, und nicht nur, weil das Publikum draussen es gern sieht, und auch nicht nur, weil es ihn reizen muss, ausserhalb des gebundenen Hoftheaterrepertoires einmal wieder Virtuose sein zu dürfen, nicht nur deshalb

spielt Matkowsky immer wieder hier und da den Kean, sondern zumeist wohl, weil er in dieser Rolle soviel seinem Wesen Verwandtes finden mag. Denn auch Matkowskys Wesenheit ist ganz „Genie und Leidenschaft“. Er ordnet jetzt sein leidenschaftliches Lebensbegehren seinem genialischen Kunstschaffen unter, aber seine ganze Entwicklung zeigt, dass und warum seine überschäumende Lebenslust, wie junger Most, sich mitunter zügellos wild hat gebärden müssen. Es steckt in diesem Künstler eine erstaunliche Lebenskraft — er ist ein Renaissancemensch von ungebrochener Kraft, eine Vollnatur, die selten ihresgleichen hat. In sieghafter Jugendlust ist er durch die Welt gerannt und hat sich doch nicht an Lust und Nichtigkeit verloren, er ist unablässig aufwärts gestiegen und immer Meister seiner Kunst. Und er hat sich, aus allen Lebensanfechtungen wie aus einem Jungbade emportauchend, auch die liebenswürdige Sonnigkeit des Wesens bewahrt, die Kindskopfnatur, die frische Unmittelbarkeit als Mensch und als Künstler. Und je mehr er aufstieg, desto mehr ist in

diesem Künstlergenie die Kunst mächtiger geworden als das Lebensverlangen. Darum könnte man wohl mit noch grösserem Rechte als den Kean eine andere Rolle seines Repertoires zum Vergleiche heranziehen: den Prinzen Heinz. Er hat das lose Wesen abgeworfen, glänzt nun „wie hell Metall auf dunkelm Grunde". Und dieser Prinz Heinz kann nun jederzeit, wenn die Stunde ruft, König sein — König und Meister seiner Kunst.

Am 6. Dezember 1858 ist Matkowsky in Königsberg in Ostpreussen geboren. In ärmlichen Verhältnissen verlief seine Kinderzeit. In einem winzigen, alten Häuschen am Steindammer Tor, dicht unter dem Giebel, lag die eine Stube, die der kleine Adalbert mit seiner Mutter und seiner halbgelähmten Grossmutter bewohnte — es war zugleich Schlaf-, Arbeits-, Wohn-, Speise- und Kinderzimmer. Der Knabe war oft sich selbst überlassen, denn die Mutter war meistens ausser dem Hause als Näherin beschäftigt, aber es muss viel Wärme und Segen von ihr ausgegangen sein. Und es ist eine erwärmende, rührende „Aristeia der Mutter", wenn Matkowsky erzählt: „Wie sie es unermüdlich und immer tat, wenn der Knabe rufend nach ihr verlangte, wie sie freundlich schnell herbeieilte auch auf die leiseste Bitte und ihm, bald tröstend, bald mahnend, stets aber gütig und helfend erschien, so ergeht es mir heut noch mit der

Mutter, heut wo die Gute doch ach! so lange schon dahin. Ich brauche nur die Augen schliessen und eine kleine Weile an sie denken, gleich steht sie vor mir, die grosse schlanke Frau, und schaut mich warm an mit ihren grossen, frommen, nur ein wenig müden Augen! — Kein Wunder, dass sie müde geworden sind, sie haben viel offen stehen und schauen müssen, haben dazu wohl nicht allzuviel Gutes erschaut, und haben sich müde gemacht Jahre hindurch in langen Nächten voll harter Arbeit und mancher Sorge ums tägliche Brot. Ja, die Tapfere! sie hat sich und den Buben, der gar wenig still und bescheiden war, jahrelang ernährt und durchs rauhe Leben gebracht, einzig mit ihrer nimmermüden, schlanken Hände Arbeit! — Trotz mancher Mühsal verlor die Gute nie die Laune, sie blieb immer ruhig und still und äusserte niemals Unzufriedenheit oder Unwillen; weder in den Jahren, wo es am schlimmsten ging, war sie übellaunisch, noch übermütig oder masslos, als es später dann besser und gefestigter wurde. Selbst kaum den Kinderschuhen entwachsen, musste sie die sorgenvolle Aufgabe über-

nehmen, ein wildes, ungebändigtes Kind zu erziehen, und hatte dazu noch alles Notdürftige zu erwerben; denn leider allzufrüh war der Heissgeliebte ihr und dem Knaben entrissen worden. Sie hat demütig getragen und herrlich gekämpft, ihre Liebe aber war ihr Grössestes! — Dann musste sie gehen, als das Geschick sich zum besten zu wenden schien und konnte nicht teilnehmen an manchem Glück und Erfolge, die doch einzig ihr Werk. Wenig von Glück hat die einzige hier genossen, aber viel, viel Glück und Segen denen gebracht, denen sie näher trat."

Diese Zeilen stehen in Matkowskys kleinem Buche „Eigenes, Fremdes", dessen lebendige Darstellung uns besonders anschaulich über seine Anfänge unterrichtet. Er erzählt da von dem ersten Theaterbesuch des Knaben — es wurde Don Juan gegeben, doch nur der Komtur zu Pferde machte etwas Eindruck auf ihn, bald darauf schlief er auf seinem Galerieplatze bei den Klängen der Mozartschen Musik ein. Weit mehr interessierte ihn der Zirkus Carré, den er besuchen konnte, weil eine der Artistenfamilien in dem

J. C. Schaarwächter, Berlin phot.

MATKOWSKY als Romeo

Häuschen am Steindammer Tor Logis genommen hatte, so dass Matkowskys solange mit den Dachräumen fürlieb nehmen mussten. Der siebenjährige Adalbert, sonst ein sehr scheuer Knabe, verlor im Umgang mit den Zirkusleuten alle Schüchternheit und zeigte grosse Geschicklichkeit, als er an den Proben auch aktiv teilnehmen durfte. Es gefiel ihm so gut in diesem bunten Treiben, als wittere er in dieser Abart der Kulissenwelt den Morgenduft seiner grossen Zukunft, sodass er heimlich mit den Zirkusleuten davonzog — als der Extrazug mit dem Carréschen Zirkus von Königsberg in Danzig eingelaufen war, wurde im Requisitenwagen der kleine Adalbert vorgefunden. Der kleine blinde Passagier musste dann von der Mutter zurückgeholt werden. Das war für lange Zeit Adalberts erste Künstlerfahrt. Eine kleine Erbschaft besserte dann ein wenig die Verhältnisse der Familie, die nun nach Berlin übersiedelte. Adalbert war inzwischen ein lang aufgeschossener, linkischer, stiller Jüngling geworden. Und Matkowsky erzählt von ihm: „Er hat die Wieprechtsche Knabenschule absolviert und

sitzt jetzt in der Untersekunda der Königlichen Realschule in der Kochstrasse. Er ist kein guter, aber auch kein schlechter Schüler, er lernt spielend, jedoch ohne rechte Teilnahme und verbringt all seine Zeit träumend; in den Freistunden ist er am liebsten allein und sucht und hat auch sonst keinen Umgang. Eine Disziplin ist ihm über alles verhasst: die Mathematik; das hat sich auch ins spätere Leben übertragen, er hat heut noch nicht rechnen gelernt, und imaginäre oder unbekannte Grössen interessieren ihn nur mässig. — Die Natur und ihre Schönheiten ziehen ihn gewaltig an, er wird zum eifrigen Spaziergänger und zu jeder Jahreszeit weilt er mit Vorliebe stundenlang im Freien.“ Selig ist er, der sich damals zum Seemann berufen fühlte, wenn er auf einem Kahn über die bescheidenen Wasser der Spree fahren kann. Und dann geschah das Unerwartete: Adalbert hatte bei einer Feierlichkeit in der Aula ein Gedicht gesprochen, und nun kam der alte weisshaarige Direktor Ranke auf ihn zu und sprach herzlich und warm: „Ich sehe, Du hast viel Talent, lieber

Junge, aber lass Dich's nicht verführen; ergib Dich nicht dem Teufel!" Adalbert dachte damals noch nicht im geringsten an das Theater; nach der Obersekunda versetzt, verliess er die Schule und wurde Lehrling in dem grossen Importhaus Schönlack & Söhne. Aber seine Lehrlingszeit währte nur zwei Monate, nicht wegen übergrosser Tüchtigkeit, vielmehr liess der träumerische Sinn und die völlige Gleichgültigkeit Matkowskys gegen den Kaufmannsberuf ihn völlig ungeeignet dazu erscheinen. Er kehrte in die Obersekunda zurück, wo er sich behaglich und heimisch fühlte. Hier lernte er im ersten Semester in der englischen Stunde den Hamlet kennen, ohne in der philologischen Behandlung seines Lehrers irgendeinen Eindruck von dieser Dichtung zu erhalten. Aber dieser Professor des Englischen ist doch für den Schauspieler Matkowsky zum Schicksal geworden, denn er war es, der den Sekundaner veranlasste, im damaligen Stadttheater die Hamletaufführung, in der Emmerich Robert gastierte, zu besuchen — und nun war's um ihn geschehen: seit jenem Tage ist er dem

Theater verfallen. Wie diese Hamletvorstellung auf ihn, der seit der Don Juan-Vorstellung kein Theater besucht, gewirkt hat, erzählt er selbst sehr lebendig: „An einem stürmischen, kalten Winterabend zog ich nach der Lindenstrasse und sass träumend auf der ersten Bank der Galerie die Stunden ab, welche von der Kasseneröffnung bis zum Beginne der Vorstellung verflossen. Der Einzelheiten entsinne ich mich nicht mehr; ich weiss nur noch, dass die Darstellung alles in mir erregte, und dass ich gepackt wurde bis zum Wahnsinn. Die Vorstellung währte lange; es war weit nach elf Uhr, als sie beendet war. Ich verliess das Haus wie betrunken, ich sah und hörte nichts von dem, was um mich her vorging, und lief nur immer geradeaus; meine Gedanken, mein innerstes Sein waren bei dem Dänenprinzen und seinem Leiden. So trieb es mich stundenlang auf den Strassen herum, und erst als ich vom Schneetreiben gänzlich durchnässt war und leise Frost- und Fieberschauer mich überliefen, erwachte ich aus meinen Phantasien und ging heim — es war schon früh am

Morgen. Die Mutter empfing mich erregt, aber als sie erkannte, was in mir vorgegangen war und noch vorging, da hiess sie sanft mich Ruhe suchen. Die Beste verstand ihr Kind und suchte liebevoll alle Wildheit zu besänftigen; sie sass noch recht lange an meinem Bett und redete mir gut zu, damit die Aufregung sich lege. Es hat nicht viel gefruchtet, von Schlafen war in der Nacht keine Rede mehr."

Die Künstlernatur Adalbert Matkowskys ist erwacht. Und nun geht es schnell und unaufhaltsam vorwärts und aufwärts. Er zieht seinen Konfirmationsanzug an und geht zu Meister Berndal mit der Bitte „probesprechen" zu dürfen. Doch Berndal, in dessen Rollenfach Matkowsky jetzt seine glänzendsten Triumphe feiert, zeigt sich durchaus abgeneigt, dem jungen Menschen, der durchaus zum Theater will, Gehör zu schenken. Er weist ihn an seinen Kollegen Heinrich Oberländer, und dieser hört den Jüngling ruhig an und lässt sich auf des Kunstnovizen Wunsch Byrons „Gefangenen von Chillon" deklamieren. Wie mag der begeisterte Jüngling damals gedonnert haben:

Ich litt für meines Volkes Glauben,
Nicht Tod und Kette konnt' ihn rauben.
Mein Vater litt die Todesqual
Für sein Bekenntnis an dem Pfahl,
Und darum ward in Kerkernacht
Auch dann sein ganz Geschlecht gebracht . . .

Ob Heinrich Oberländer, der allzeit gütige und sichere Talententdecker, das ganze, sehr sehr lange Gedicht sich hat vorsprechen lassen oder ob er schon nach den ersten Partien der Dichtung gespürt hatte, dass hier eine ganz ungewöhnliche Begabung vor ihm stand? Jedenfalls hat er das Talent Matkowskys erkannt und sein Urteil hat entschieden, dass der junge Mensch, der da in seinem Konfirmationsröckchen in höchster Erregung vor ihm stand, sich nun sofort zur Bühnenlaufbahn entschloss. Oberländer ward sein Lehrer und ist ihm, wie Matkowsky in herzlicher Dankbarkeit versichert, stets ein guter Freund geblieben. Als Oberländer vor einigen Monaten seinen siebzigsten Geburtstag feierte und in der Festvorstellung des Kgl. Schauspielhauses den Menenius spielte, da mag er wohl in freudiger Erinnerung daran gedacht haben, wie er die Anfänge

des glänzenden Coriolan-Matkowsky behütet und gefördert hat. Mit stolzer Freude konnte er auf diesen seinen Coriolan sehen und mit vollem Recht als Menenius von ihm sagen, „er kann mit seinen Augen einen Harnisch durchbohren.“ Es spricht aus Matkowskys Coriolan das naive Heldentum einer machtvollen Herrennatur — wenn er vor das rebellische Volk tritt und all die lauten Schreier schnell zu Paaren treibt, so ist das ein Sieg der Persönlichkeit, die auch die Feinde Roms, die Volsker, verehren müssen. Sein Coriolan ist die Verkörperung idealer Römerschönheit. Paul Schlenther hat treffend hervorgehoben, wie in dieser Darstellung das Selbstgefühl Coriolans als eine Notwendigkeit, rein psychologische Notwendigkeit erscheint, wie alles ganz naiv herauskommt. Matkowskys Coriolan kann gar nicht anders als den Widerwillen, den er hegt, nun auch kundgeben, ganz unbekümmert um die Folgen. Er hat einen physischen Ekel vor allem Unedlen, und je mehr ihn das Gemeine anwidert, desto spröder und keuscher wahrt er sich die eigne Seele. Es erscheint wie ein

jungfräuliches Keuschheitsgefühl, jener Abscheu, da die Leute dreist an sein Gewand rühren, um die Wunden zu sehen. Matkowskys Coriolan steht dem Volke wie einem Geschlechte aus einer anderen Welt gegenüber, mit dem er nichts gemein hat, für das in seiner Seele kein Verständnis lebt. In stolzer, hinreissender Sprache weist er sie weit von sich, ein Zucken seines Mundes zeigt den Abscheu, den er vor der Menge hat, die verächtliche Handbewegung, mit der er sie wie eine lästige Raupe von sich abstreifen will, ist ungemein beredt. Aber der eine Edelmensch weicht schliesslich der brutalen Macht der allzuvielen — und nun wächst Matkowskys Coriolan, der bisher Stolze, Eigenwillige, Sieghafte, zur Grösse innerer Tragik. Ergreifend in all der Beherrschung des Schmerzes spielt er den Abschied von Gattin und Mutter — erschütternd aber ist's, wenn er stumm, das sonst so sonnige Antlitz schmerzumdüstert, seine Hand in die des Aufidius, des Volskerführers, legt — man empfindet, hier wird ein kraftvoll blühendes Menschendasein jählings gebrochen.

Einen glänzenderen Aufstieg, als ihn Matkowsky genommen, zeigt keine andere Künstlerlaufbahn. Nach verhältnismässig kurzem Studium bei Oberländer und gleichzeitiger praktischer Betätigung in der Berliner Urania, die das Sprungbrett für so viele grosse Künstler gewesen, kam er 1877 auf Empfehlung seines Lehrers an das Dresdner Hoftheater — noch nicht ein Neunzehnjähriger! Spielend nahm er alle Hindernisse, die sich dem Anfänger auf den heissen weltbedeutenden Brettern entgegenstellten — wenn man bei ihm überhaupt von Anfängerschaft sprechen kann. An ihm hat sich von Anbeginn an Goethes Wort bewährt, wie Glück sich und Verdienst verketten. Damals war Marcks Oberregisseur der Dresdner Hofbühne und versuchte redlich, das wilde Ungestüm des Matkowskyschen Talentes und Temperaments zu sänftigen. Aber schon da, bereits in seiner ersten Zeit, hat er sich eigen-

willig durchzusetzen vermocht. Sein Vorbild ward dort Friedrich Dettmer — nicht immer freilich zum Vorteil, denn für Jahre hinaus fanden sich bei aller Selbständigkeit, ja Selbstherrlichkeit des Matkowskyschen Spielens mitunter doch einige Dettmer-Anklänge, so besonders in der Freude am Wohlklang des Organs, wozu freilich die seltene Ausgiebigkeit dieses Organs sehr verführen mochte — eine Verführung, der Matkowsky auch jetzt noch, wenn auch freilich sehr selten, unterliegen kann. Der 1880 erfolgende Tod Dettmers ward für Matkowsky zu künstlerischem Segen — er befreite ihn von dem starken Eindruck, den des gefeierten Künstler Eigenart auf ihn machen musste, und vor allem — er gab ihm die Bahn frei. Er musste einen grossen Teil der Dettmerschen Rollen übernehmen, darunter zahlreiche, die er überhaupt noch nie auf der Bühne gesehen hatte. Er stand also vor ihm ganz neuen und zugleich grossen Aufgaben — damals ward ihm zuteil, was der jetzt auf der Höhe stehende Künstler, wie sein diesem Bande beigegebener Brief zeigt, so sehr ersehnt. Hatte Matkowskys

Eigenart schon, als er noch in zweiter Reihe stand, mit Tempo und Auffassung der Hofbühne oft kollidiert, oft aber auch für das Temperament der Vorstellung sehr auffrischend gewirkt, so ward nun, da er so plötzlich an die erste Stelle gekommen und doch so vieles in ihm noch schäumende, brandende Entwicklung war, diese Eigenart noch stärker sichtbar, oft hinreissend für Publikum und Mitspieler, mitunter wohl anfechtbar, jedenfalls viel angefochten. Denn jeden Verstoss gegen Bühnentraditionen und Bühnenkonvention vermerkt das Publikum übel. Matkowsky aber war auch damals schon ein Selbstschöpfer — waren es doch auch ihm ganz unbekannte Aufgaben, die ihm zugefallen waren. Überdies ist Matkowsky von jeher ein Schauspieler gewesen, der die Persönlichkeit zur Geltung bringt — er schlüpft nicht restlos in eine Rolle hinein, er verschwindet nicht in ihr, wie es korrekte, unanfechtbare Schauspieler tun. Aber wäre er damals auch noch kein Eigner gewesen und hätte er auch in der Art seiner Vorgänger gespielt — das Publikum hätte es doch als

anders und geringer empfunden. Denn im Publikum ist der Genuss der Erinnerung an eine Schauspielerleistung nur zu oft grösser als die Freude an einer Gegenwartsleistung. Auf keinem Gebiete vielleicht sind die Lobredner der guten alten Zeit so mächtig, wie auf dem des Theaters. Schillers Ausspruch, dass die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht, wird allzuoft zuschanden gemacht. Was vor Jahrzehnten Döring und andere Grössen auf der Bühne geleistet, wird den Schauspielern von heute noch immer in den Weg gestellt. Spielt jemand heute den Falstaff, so heisst's gleich, „ach, da hätten Sie Döring sehen müssen!“ Fragt man, wie war er denn, so erhält man bestimmt zur Antwort „grossartig“ und auf weitere dringende Fragen hört man, dass er „ganz vorzüglich“ war. Wie er eigentlich gewesen und wie all die anderen Grössen einer früheren Zeit gewesen, das vermag keiner jener Lobredner zu sagen. Diese Anhänger der guten alten Zeit vergessen, dass die Eindrücke damals auf sie so stark gewirkt haben, weil es eben erste Eindrücke waren und

weil die heute Alten damals jung waren, aufnahmefähiger, unverwöhnt, unkritisch naiv und nicht abgestumpft. Es ist wie wenn alte Leute die Kirschen schelten, die in ihrer Jugendzeit viel besser geschmeckt hätten. Ach, die Kirschen sind noch so gut wie damals, aber geschmeckt haben sie damals besser, als man sie auf schwanker Leiter noch vom Kirschbaum des Nachbargartens heimlich herunterholte . . .

Matkowsky hat allmählich auch in Dresden die Anhänger der vergangenen Zeit für sich gewonnen — er hatte sich bald durchgesetzt. Zum ersten Male die Bühne betreten hat er am 6. Mai 1877 — er spielte den Lorenzo im „Kaufmann von Venedig“. Man wollte ihn, den absoluten Neuling, wohl erst mit der Bühne etwas vertraut werden lassen und lud deshalb die Kritik noch nicht ein. Zum ersten Male vor der Kritik hat er am 18. Juli gespielt. Die erste Besprechung über Matkowsky, den der Theaterzettel damals Matzkowsky nannte, erschien in der „Dresdener Presse“ — sie ist mir durch die Liebenswürdigkeit ihres Verfassers, des bekannten

Berliner Kritikers J. Landau, der damals die „Dresdener Presse“ redigierte, zugänglich gemacht. In dieser Besprechung der Aufführung des „Hans Lange“ im Neustädtischen Hoftheater heisst es: „Den Lugslaw spielte zum ersten Male Herr Matzkowsky. Es war das zugleich die erste grössere Rolle, in der er dem Publikum vorgeführt wurde. Die schlanke, elegante Erscheinung des jungen Herrn, sein angenehmes und kräftiges Organ, das Verständnis und das Gestaltungsvermögen, das oft durchleuchtet, legt der Regie wie der Kritik die Verpflichtung auf, sorgfältig über die fernere Entwicklung des Herrn Matzkowsky zu wachen. Die Ängstlichkeit, mit der er noch über Spiel und Sprache wacht, lässt ihn zur Entfaltung tieferen Empfindens nicht kommen. Darum klingt die Sprache noch geziert oder deklamatorisch.“ Bei aller Betonung der dem Neunzehnjährigen noch anhaftenden Mängel wird doch bereits die Schönheit seines Organs, sein Verständnis, seine Gestaltungskraft anerkannt. Als Ludwig Barnay 1884 dort gastierte, fand er die Art, wie einige Erbeingesessene in Dresden ihre

Kunst übten, bei aller Korrektheit und Unangreifbarkeit ein wenig akademisch bestaubt, berichtet dann aber in seinen „Erinnerungen" weiter: „In dem jungen Adalbert Matkowsky aber besass das Dresdener Hoftheater ein geradezu einziges künstlerisches Talent. In diesem Jüngling, dessen hinreissende Darstellung des Arnold von Melchthal in Wilhelm Tell ich nie vergessen werde, vereinigte sich alles, was auch der anspruchsvollste Kunstkenner von einem Darsteller jugendlicher Helden und Liebhaber fordern und erwarten durfte. Eine schlanke, ebenmässige Gestalt, ein bildschöner Kopf, sprechende, grosse Augen, ein herrlich klingendes Organ, lodernndes Feuer und hinreissende Leidenschaft und dabei die sicherste Beherrschung der Sprache und des Textes — was konnte man da noch wünschen und verlangen?" Als Barnay ihn damals sah, hatte der junge Matkowsky seine Sturm- und Drangzeit noch keineswegs überwunden. Aber weit schlimmer war es gewesen, als er durch den Tod Dettmers plötzlich mit einer Fülle von Rollen überschüttet wurde, die er in möglichst wenigen Wochen

spielen sollte. Und drei Wochen vor Dettmers Tode, am 1. Oktober 1880, hatte der Einjährig-Freiwillige Matkowsky zum ersten Male im Hofe der Schützenkaserne zu Dresden gestanden und war, wie er erzählt, von einem Sergeanten des Kgl. Sächsischen Schützenregiments No. 108 belehrt worden über die Unterschiede „zwischen Zivil, das eigentlich nicht weiss, wozu es da ist, und dem Soldaten, wo der Mensch anfängt". In den ersten Wochen seiner Ausbildungszeit gestaltete sich des jungen Schützen Leben etwa so: von früh sechs oder halb sieben Uhr bis zehn Uhr vormittags hatte er Exerzierdienst in der Kaserne, dann raste er nach Hause, um Zivil anzulegen und dann ins Hoftheater zur Probe zu stürmen. Nach dem Schluss der Probe, die meist bis zwei Uhr dauerte, hatte er Dienst in der Kaserne bis um fünf Uhr. Dann galt es eilig ins Theater zu kommen — die Vorstellungen begannen sehr zeitig, der Don Carlos z. B. bereits um 6 Uhr. Sehr oft kam er spät abends nach Hause und begann den Fiesko, den Sigismund, den Karl Moor und andere umfangreiche Rollen zu

E. Bieber, Berlin phot.

MATKOWSKY als Fiesco

studieren. Er gesteht jetzt ein, dass er damals oft über den schönsten Rollen eingeschlafen ist, aber all die Anstrengungen des Doppeldienstes bekamen ihm so gut, dass eines Abends der Garderobier, der ihm das Wams Romeos anzog, sich beschwerte, dass dieser Romeo ganz schrecklich „korbelent“ werde. Aber als dann die Übungen im Gelände begannen und der Schnee fusshoch lag und die Schützen darin herumkriechen mussten oder minutenlang darin liegen, um Deckung zu suchen beim Avancieren, da bekam der schöne Romeo einen so starken Schnupfen, dass er am Abend darauf den Dresdenern gar wenig gefiel. Matkowsky, der im Theater wohl nötiger gebraucht wurde als bei den Schützen, wurde nun auf Veranlassung des Intendanten vom Regiment aus von allem grösseren Dienste dispensiert — am kleinen Dienste sollte er teilnehmen, soweit solches seine Beschäftigung als Hofschauspieler zulasse. Matkowsky versichert, seltsamerweise habe sie dies niemals zugelassen. Als aber die Theaterferien begannen und seine Kollegen nach allen Richtungen ausflogen, da musste

er wieder Schützendienst tun. Nach den Ferien begannen dann wieder die Konflikte zwischen Mars- und Musendienst, wiederum vermittelte der Intendant Graf Platen, und eines Tages erklärte der Kompagniechef vor versammeltem Kriegsvolk: „Einjähriger Matkowsky, ich dispensiere Sie auf Befehl des Herrn Obersten von allem grossen Dienst und freue mich im Interesse des Dienstes, dass ich es darf.“ Und der Oberst soll später noch oft gefleht haben, der Himmel möge ihn gnädig davor bewahren, dass er je wieder einen dramatischen Künstler zur Ausbildung ins Regiment bekomme.

Aber sonderlich erzieherisch scheint der vielfach unterbrochene Militärdienst auf den jungen Künstler nicht gewirkt zu haben. Denn noch für das Jahr 1884 berichtet Ludwig Barnay: „Leider legte sich Matkowsky in seinem Privatleben nicht jene strenge Zucht auf, welche der dramatische Künstler seinen Neigungen und Leidenschaften gegenüber bewahren muss“. In Dresden hat der junge Feuerkopf in überschäumender Lebenslust manch lustigen Schabernack getrieben, manch

tollen Spass, wie einst der grosse Kean und wie Prinz Heinz — aber da Jung-Adalbert nicht die gleiche soziale Stellung einnahm wie der lustige Prinz, so gingen mitunter die Behörden mit ihm weniger liebenswürdig um als mit dem Zeitgenossen Sir John Falstaffs. Und noch heute wird in Dresden die tolle Jugendzeit Matkowskys nicht ganz vergessen sein und ein Grauen bleiben für alle Philister. Und doch ist es so natürlich, dass diese explosive Jünglingsnatur das Leben in vollen Zügen geniessen musste und die Fesseln der korrekten Wohlanständigkeit sprengen. Mit kaum neunzehn Jahren Hofschauspieler, mit noch nicht zweiundzwanzig Jahren im Besitz der ersten Rollen an einem Hoftheater wie Dresden, verwöhnt und verhätschelt von einer ständig wachsenden, begeisterten Verehrerschar, sieghaft auf der Bühne durch seine Kunst, im Leben durch herzige Unmittelbarkeit und Liebenswürdigkeit seines Wesens, durch die wirklich seltene und bestechende Schönheit seiner Erscheinung, erfüllt von Künstlerträumen und Phantasien, glühend vom inneren Feuer und

von strotzender Lebenskraft, nach den in kleinbürgerlicher Enge verlebten Knabenjahren nun plötzlich wie mit einem Schlage auf eine überragende Höhe erhoben, ganz blutjung schon ein gefeierter Künstler, dem die ganze Welt und eine glänzende Zukunft offenliegt, dazu ganz „Genie und Leidenschaft“ — wie soll es da verwundern, dass er sich sein Leben völlig genialisch gestaltete! Und dabei ist er niemals von seiner Kunst abgeirrt, immer ist seine Losung gewesen: immer höher muss ich steigen, immer weiter muss ich schauen. In dieser vollblütigen Künstlernatur, in diesem starken Renaissancemenschen ist auch nicht ein Tröpfchen Philisterblut — auch heute noch, wo ihn doch längst schon die Zeit und strenge Arbeit zum Manne geschmiedet haben, ist er sonnig wie ein Frühlingstag. Prinz Heinz ist König worden und kennt seine Herrscherpflichten, aber noch immer ist er der liebe frische Kumpan, ist noch immer von unverwüstlicher Jugendlichkeit des Wesens und der Erscheinung. Er ist der vielleicht fleissigste Künstler — lässt ihm das Schauspielhaus

einen Abend frei, so ist sicher, dass er ihn irgendwo zu einem Gastspiel benutzt. Er kennt keine Ruhe, bedarf keiner Ruhe, ist unermüdlich in Ausübung und im Genusse seiner Kunst, der er überall im deutschen Lande Verehrer erzwungen hat.

Im Jahre 1886 kommt er nach Hamburg zu Pollini ans Stadttheater. Auch dort, in seiner Kunst immer mehr erstarkend, gibt er den Aufführungen der Klassiker erhöhten Reiz und stärkeres Temperament, und als er nach drei Jahren von dort scheidet, fühlt man die Grösse des Verlustes. Die Kritiken über seine Abschiedsvorstellungen sind voller Begeisterung und charakterisieren zum Teil gut seine künstlerische Eigenart. Neben dem Bedauern „eine so ursprüngliche geniale Kraft, die trotz mancher Mängel einzig in ihrer Art bleibt“ zu verlieren, wird die Bewunderung ausgesprochen über seinen Sigismund in Calderons „Das Leben ein Traum“, eine jener Rollen, „in denen Matkowsky unübertroffen dasteht“. Und von seinem Antonius heisst es, er reihe sich den besten

und glänzendsten Heldengestalten an, die dieser natur-geniale Künstler geschaffen: „Wenn er seinem feurigen Temperamente Grenzen zieht, seinem Kraftgenius Zügel anlegt, dann ist er immer gross und bedeutend. Die heisse Lava des brausenden Vulkans fliesst dann in die vorbestimmte Kunstform und tritt uns als plastisch vollendete, herrlich ziselierte Gestalt entgegen. Man musste nur sehen, wie er, selbst bei einem der Feuersätze, die er in die aufgeregte Menge schleuderte, plötzlich einen kalt-berechnenden Blick in die Massen warf, um zu begreifen, wie er den Antonius bis in die Tiefen der dichterischen Charakteristik erfasst hatte.“ Und in gleicher begeisterter Anerkennung wird dann sein „Prinz von Homburg“ gepriesen und sein „Tasso“ — letzteren freilich hat der Künstler dann im Laufe seiner Berliner Tätigkeit ganz nach der psychologischen Seite hin ausgearbeitet, wie denn überhaupt die Tasso-Aufführung des Berliner Schauspielhauses diese Dichtung jetzt als das erkennen lässt, was sie ist: als Goethes modernstes Drama.

Als Matkowsky 1889 nach Berlin an das Schauspielhaus kam, dem die Auffrischung durch ein starkes künstlerisches Temperament dringend nottat, schien es schon nach kurzer Frist, als ob der Künstler nun ganz auf seiner Höhe stände. Und doch ist er seitdem — immer höher muss er steigen — noch weit über Erwarten gewachsen. Nachdem er in der Darstellung junger Helden Grandioses geleistet, hat er sich reiferen Helden- und Charakterrollen zugewandt, und nun hat er zu aller Überraschung gezeigt, was er alles vermag, aus welch reichem Besitz von Innerlichkeit er schafft und wie sehr er, der klassische Vertreter klassischer Rollen, doch ein ganz individueller Persönlichkeitskünstler ist, wie sehr er, vielleicht der letzte Romantiker deutscher Schauspielkunst, seine Aufgaben doch erfasst und durchführt mit künstlerischem Realismus.

Als er zuerst in Berlin, inmitten einer lau

temperierten Umgebung erschien, da hat sein Ungestüm gar manchen nicht angenehm berührt — auch Theodor Fontane war anfangs von diesem lodernden Temperamente befremdet, aber er war doch ein so feiner Kenner, dass er bald die grossen Qualitäten des neuen Heldendarstellers verspürte und dann auch anerkannte. Die berückende Erscheinung des damals dreissigjährigen Mannes, das allen Stimmungen, allen Leidenschaften mühelos nachgebende Organ dieses Künstlers, seine unerschöpflich reichen Mittel, die Wucht und Grösse seines Spiels, seine Wandlungsfähigkeit und der Reiz des Liebenswürdigen, der von ihm ausging, das alles hat gar schnell das Publikum in den Bann des Künstlers getan und je länger je mehr ist er das gefeiertste, enthusiastisch bejubeltste Mitglied der Hofbühne geworden.

Eine Fülle der schönsten Theatererlebnisse ruft uns die Erinnerung an die schwer übersehbare Reihe seiner Schöpfungen wieder zurück. Sein Jung Siegfried in Hebbels Nibelungen wirkte wie ein sieghaft lachender Held, wie Baldur, der Sonnengott, schon

E. Bieber, Berlin phot.

MATKOWSKY als Jaromir

durch seine Erscheinung. Das naiv Heldenhafte ist die Grundstimmung, dann aber bringt er so viel liebenswürdige Züge hinzu, die seinen Siegfried noch besonders liebenswert machen — vor allem bezeichnend für seine Auffassung ist die keusche Scheu und Zurückhaltung, wenn er von seinen Taten erzählen soll. Das Instinktive seiner Kunst, die darum immer so unmittelbar erscheint, zeigte sich bezwingend in den Szenen mit Krimhild und in der Sterbeszene — er starb wirklich „wie ein Licht hinwegtropft". Eine verwandte Rolle, den König Hakon in Ibsens „Kronprätendenten", spielte er mit all seiner siegreichen, sympathischen Jünglingsfrische wie ein nordischer Frühlingsgott. In Wildenbruchs „Meister Balzer" gab er mit entzückender Frische einen achtzehnjährigen schüchternen Burschen und spielte die grosse Schlussszene in hinreissender Kraft. Interessant war es, ihn im „Clavigo" als Beaumarchais neben Sonnenthal zu sehen, der im Mai 1892 im Schauspielhause gastierte. Nicht der berühmte Gast, sondern Matkowsky war es, der mit seiner Rede Gewalt und der fort-

reissenden Sprache seiner freiströmenden Leidenschaft den ersten Beifall bei offener Szene errang. Als Egmont ist Matkowsky von chevaleresker Liebenswürdigkeit — den leichtlebigen Staatsmann wiederzugeben, liegt ihm vorzüglich; in seiner Szene mit Oranien und Alba ganz ungestüme Jugendlichkeit, wächst er im Schlussakt zu tragischer Grösse: Egmonts Naturell ist so mit dem seinen verwandt, dass man eine tiefgründigere Erschöpfung der Egmontnatur als sie Matkowsky gibt, kaum denken kann. Wie sehr der Künstler es vermag, Rollen über ihren dichterischen Wert hinauszuheben und sie aus eigener Kraft mit Leben zu erfüllen, sah ich jüngst, da der Zufall einer Wohltätigkeitsvorstellung Matkowsky den Anlass gab, in Berlin Wildenbruchs „König Heinrich" zu spielen. Er hob diese Gestalt aus den Wildenbruchschen Niederungen zu Shakespeare-Höhen. Er spielt den jungen König ganz aus einem jähen Temperament heraus, aus einer grossen ungezügelten Persönlichkeit. In der Glut seiner Darstellung gewinnt all die Verstiegenheit der Wildenbrüchigen

Sprache Fleisch und Blut, alles wird blühendes Leben. In wundervoller, heldischer Jünglingsschönheit steht sein König Heinrich da, der geborene Herrscher. Und über die bezwingende Liebenswürdigkeit seines Wesens lässt er dann langhinschattende Schleier fallen, aus den Erinnerungen an seine verdüsterte Kinderzeit — das macht seinen sieghaften Helden wankend, und so verliert sein Heinrich die Gewalt über sich, so stürzt er in überschäumender Leidenschaft unbesonnen zu hochragenden Höhen, von denen dann der tiefe Fall um so tragischer wird. Grandios ist er im ersten Akte, wenn er den Fehdebrief an Papst Gregor diktiert: von Anfang an lodert es da in ihm in leidenschaftlichster Erregung, aber noch ist er ganz König, noch vermag sich sein Heinrich äusserlich zu bezähmen. Noch ganz überlegen, souverän, scheinbar noch ganz kühl und kalt beginnt er die Absage an den Priester in Rom zu diktieren — dann aber reisst ihn immer mehr sein Temperament hin, der lang verhaltene, seit seiner Kinderzeit gehegte Groll sprengt alle von Erziehung und königlicher Würde

noch gehaltenen Fesseln, und da der Brief vollendet ist, bricht die Freude darüber, seiner Empfindung so rückhaltlos Ausdruck gegeben zu haben, und die Empörung über den päpstlichen Gegner mit einer Kraft und Zügellosigkeit hervor, in der sich eine unwiderstehliche elementare Naturgewalt kundgab. Wie da sein Heinrich völlig ausser sich alle Herrschaft über sich verliert, wie er ganz eine Beute seiner immens gesteigerten Empfindung ist und, seine Umgebung völlig vergessend, sich in befriedigter Wut über den Brief beugt und mit beiden Händen auf den Tisch schlägt, als wollte er den Gegner niederschlagen — das ist psychologisch ungemein echt und überzeugend und zählt zu den stärksten Bühneneindrücken. Das gibt psychologische Offenbarungen und leuchtet in alle Tiefen der Seele. Wundervoll ist's, wie er, den Verrat der deutschen Fürsten erfahrend, in Canossa das Büssergewand blitzschnell abwirft und nun dasteht in all seiner heldischen Pracht, in all seiner lichten Schönheit, mit jenem Coriolanblick, der Harnische durchbohren kann.

Es war eine bezwingende Mischung von Romantik und innerlicher Realistik in diesem Spiel, in seiner Durchführung des Charakters. Und das kann nichts Gewolltes sein, das ist instinktiv treffsichere Kunst, ist ein Erlebnis. Und ebenso von Schauern der Romantik umweht und in offenbarendster Realistik spielt er den Faust. Auf dem Wege, den er hier geht, ist es ihm gelungen, wie keinem zweiten Darsteller dieser Rolle, eine Einheit zu schaffen zwischen dem alten und dem jungen Faust. Als ich seine Faustschöpfung zum ersten Male sah, ward mir bewusst, welche Schwierigkeiten einer solchen Durchführung des Charakters von der Rolle selber gegeben werden. Schon damals griff alles ineinander, nur eine Szene versagte, die, in der Faust von Gretchen katechisiert wird. Der grosse pantheistische Hymnus „Wer darf ihn nennen und wer bekennen“ wollte sich in Stimmung und Rhythmus nicht einfügen in die künstlerisch realistische Sprechweise. Seitdem aber ist es dem Künstler gelungen, auch diesen Hymnus hineinzupassen in die Einheit seiner Auffassung. Nicht ebenso glück-

lich gelang dem Künstler die Durchführung der Realistik in Grillparzers „Ahnfrau“. Der Rolle des Jaromir ist er geistig jetzt entwachsen, er ist bereits zu sehr auf das Psychologische gestellt. Er spielte ihn mit stürmischem Naturell, in den Schlussszenen, wo die psychologische Zeichnung überwiegt, gross und ergreifend. Aber die berühmten Verse „Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge“ versagten in seiner Auffassung. Er nahm ihnen den rhythmischen Fluss, der ihnen eigen ist und eigen bleiben muss, schon weil wir ihn alle so im Ohre haben. Matkowsky wandelte diese laute Bekenntnishymne zu einer scheuen Beichte um — das ist psychologisch sehr interessant und er führte es künstlerisch vollendet durch, aber diese Auffassung nimmt dieser Szene doch den Charakter kraftvoller Naivität, auf die all die Räuberromantik hier wie bei Schiller beruht.

In den letzten Jahren ist der Charakteristiker und Psychologe in Matkowsky immer mehr zur Geltung gekommen. Gewaltiges dieser Art schuf er als Holofernes in der Tragödie Hebbels — wir können darauf

verzichten, Auffassung und Durchführung dieser Rolle zu schildern. Das Holofernesbild des Künstlers, das wir bringen, ist überzeugend; in Haltung, Bewegung und Ausdruck gerade dieses Bildes kommt des Künstlers Auffassung so restlos zur Geltung, dass es nicht nötig erscheint, die Linien seiner Schöpfung noch im einzelnen nachzuzeichnen.

Kann Matkowsky als Holofernes völlig rückhaltlos sein Naturell ausströmen lassen und hier wie dann in „Herodes und Mariamne" ganz in grossen Linien schaffen, so ist seine Aufgabe in einer anderen Hebbeldichtung, in „Gyges und sein Ring" anderer, mehr tiefgründiger Art: nicht die grosse Leidenschaft ist darzustellen, es sind die feinsten psychischen Regungen blosszulegen. Hebbel sagt selbst, er habe hier einen Regenbogen über das Bild gespannt, aber er sollte nur funkeln, nicht als Brücke dem Schicksal dienen, denn „dieses entspringt einzig der menschlichen Brust". So bringt nicht der unsichtbar machende Ring, den Gyges gefunden hat, das Verhängnis und den Fall des Kandaules, des letzten Herakliden, her-

bei — sein Schicksal liegt in seiner Brust, in seinem Verlangen: er kann es sich nicht versagen, an dem Schlaf der Welt zu rütteln und alten Gebräuchen sich zu entziehen. Er will vor allem Rhodope, ihre Schönheit und sein Glück, sie zu besitzen, auch anerkannt und bewundert sehen. Die psychologische Wandlung der Gestalten vollzieht sich hier bei Hebbel oft allzurasch — ein Entschluss, zu dem der Dichter selbst erst nach langem Grübeln gekommen ist, erscheint bei seinen Personen hier oft wie im Augenblick fertig geworden. Da muss denn der Darsteller nachhelfen und verinnerlichen. Matkowsky gibt in seinem Kandaules eine psychologisch vertiefte Schöpfung. Er verkörpert den Lesbierkönig mit leichtem, fröhlichem, sieghaftem Temperament. Den verhängnisvollen Entschluss des Königs, den Hellenen Gyges in das Schlafgemach der Königin zur Nachtzeit einzuführen, mildert er und macht ihn leichter begreiflich dadurch, dass er den König, als er diesen Entschluss fasst, in der Erregung einer leichten Trinkerlaune zeigt. Dass der König diesen Wunsch schon ge-

E. Bieber, Berlin phot.

MATKOWSKY als Holofernes

habt hat, bevor er mit Gyges becherte, wird durch diese feine Nuancierung Matkowskys nicht umgestossen, denn der Rausch erfindet nichts, er plaudert aus — nur dass Kandaules den Mut findet, diesen Wunsch auch auszusprechen und seine Ausführung zu beschliessen, das lässt Matkowsky unter der Einwirkung eines Rausches geschehen. Die tragische Schuld des Kandaules wird dadurch um nichts gemildert, denn in dem Hegen des Wunsches lag ja schon die Schuld — die Rauschstimmung, in der der Künstler den König das letzte Wort in dieser Sache sprechen lässt, soll der Szene nun den Charakter des Überraschenden, Unwahrscheinlichen nehmen. Dann, sobald das Verhängnis den König immer mehr umspinnt, wächst er bei Matkowsky zu voller grosser Tragik — feine psychologische Momente bringt dann sein Spiel und lässt dadurch das allmähliche innere Unterliegen der kraftvollen Königsnatur ganz menschlich und darum so ergreifend erscheinen.

Zu solchen Feinheiten wie jener Rauschandeutung kommt Matkowsky niemals auf

dem Wege kühler Überlegung oder gar durch das Wälzen dickleibiger Kommentare. Er ist kein Grübler, der sich die Auffassung seiner Rollen mit heissem Bemühen zusammensucht. Er ist niemals ein Sucher, sondern stets ein instinktiver glücklicher Finder. Wie sehr man auf ihn als Künstler das Wort Goethes von dem guten Menschen anwenden kann, der sich in seinem dunkeln Drange des rechten Weges stets bewusst ist, zeigt ganz besonders klar Matkowskys Hamletdarstellung. Sein Hamlet ist ganz seine eigene Schöpfung. Matkowskys frischer Farbe der Entschliessung hat sich keines Kommentators Gedankenblässe angekränkelt. Er spielt diese meistumstrittene Rolle mit einer nachtwandlerischen Unbefangenheit, als hätte er niemals von all den Gedankentiefen gehört, die eine Legion deutscher Ästhetiker in die Tragödie des Dänenprinzen hineingeheimnist haben. Das Schönste und Bezwingendste an dieser Leistung ist die Klarheit, die Durchsichtigkeit seiner Auffassung. Er spielt den Hamlet Shakespeares, nicht seiner Erklärer, um die er sich niemals kümmert. Seiner

klaren, wie selbstverständlich erscheinenden Auffassung der Rolle gegenüber können Missverständnisse gar nicht aufkommen, dem aufmerksamen Hörer kann nichts mehr unklar bleiben. Aussprüche, um die die Shakespearomanie einen Nebel von Tiefsinn gesponnen, gibt er ganz schlicht, unabsichtlich wie einen Augenblickseinfall. Und vor allem — er spielt Hamlet nicht als einen Doktorand der Philosophie. Er setzt all sein Denken in Gefühl um — das ist es. Und so ist mir von allen Hamletkommentatoren Matkowsky als der eindringlichste, einfachste und überzeugendste Erläuterer erschienen. Hinreissend wirkt dieser Hamlet in der Begegnung mit dem Geist, in der Theaterszene, in dem Auftritt mit der Mutter und in der Kirchhofszene. Das Temperament des Künstlers lässt Hamlet alle Stadien der Empfindung vom unterdrückten leisen Weinen bis zum ergreifendsten, in der Szene des Theaterspiels zügellosen Ausbruch der Leidenschaft durchlaufen.

Geniale Treffsicherheit hebt Matkowsky über alle Fährlichkeiten hinweg. So hat er

eine Rolle spielen und ergreifend, überzeugend verkörpern können, die seinem klassischen Repertoire weltenfern liegt — den Raskolnikow in der Dramatisierung des grandiosen psychologischen Romans Dostojewskys. Es war überraschend, mit welch psychologischer Eindringlichkeit er sie erfasste von dem Augenblick an, da der Gedanke an das Verbrechen in ihm zu keimen beginnt, und wie er nun alle Momente der Schuldverstrickung, des Schuldbewusstseins und des Verlangens nach Sühne in ergreifender Wahrheit schildert. Er hat mit dieser Rolle starke, eindringliche Wirkungen ausgeübt, und doch hatte er hier auf all das verzichten müssen, was sonst oberflächlichen Beobachtern als sein Hauptrüstzeug, sein Wehr und Waffen erscheint: die klassische Gewandung der Sprache, den Klang des Verses. Er ist eben ein Künstler, der immer wieder aus eigener Kraft Überraschendes schafft und Rollen, die man oft sicher und völlig zu kennen glaubt, ein ganz neues Gepräge gibt. So hat er als Tempelherr im „Nathan“ Schönheiten und Wirkungen herausgeschlagen, die man früher

nicht für möglich gehalten hat — wie Sonnenschein liegt es über seinem Tempelherrn, jugendlich unbesonnen und unüberlegt ist er, aber innerlich gross und voll Herzensgüte. Szenen, die oft im Dunkel geblieben, verleiht seine Eigenart neue Leuchtkraft — im „Lear" erhält seine Edgar-Szene mit Gloster ein neues Gepräge und ungewohnt starken Eindruck. In Richard III. hebt sich sein sonniger Richmond wie eine Lichtgestalt aus dem Düster der Richardschreckenzeit. In „Heinrich VI." tritt glänzend, verschlagen und doch ritterlich liebenswürdig, bestechend und anziehend sein Suffolk hervor.

Dann aber gibt er völlige Neuschöpfungen in zwei Goetheschen Gestalten, dem Orest und dem Tasso. Beide ganz aus dem Psychologischen heraus. Als Tasso schafft er ganz das Drama der „Disproportion des Lebens und des Talents", wie es Goethe als Charakteristikum dieser Dichtung bezeichnet hat. Das psychopathologische Moment wird von ihm stark betont von Anfang an; so wird die Entwicklung des Charakters von Anbeginn ersichtlich, da seine psychische Disposition

klargelegt wird. In den Höhemomenten wird dadurch der Fluss der Verse wohl etwas beeinträchtigt, aber es wird alles zu unmittelbarem Leben, und so wird diese herrliche psychologische Dichtung, die so lange sich mit der ehrenvollen Lesedrama-verbannung hat begnügen müssen und im Theatersinne als langweilig angesehen wurde, in die ihr gebührenden Rechte eines wirksamen Dramas eingesetzt. Als bedenkliche Ketzerei wird der ästhetischen Orthodoxie seine Orestes-Auffassung erscheinen — auch hier von Anfang an die starke Betonung des Psychopathologischen. Dann eine grause Furcht vor den Erinnyen, ein ergreifend zart sehnsuchtsvolles Erinnern an die erste Jugendzeit, da „künftige Taten drangen wie die Sterne rings um ihn her unzählig aus der Nacht". Erschütternd und voll unheimlicher Wahrheit spielt er die grossen Szenen des dritten Aufzugs, die Erkennungsszene mit Iphigenie, dann die Vision — wie Aufschreie aus zerrütteter Seele, in der wieder alle Dämonen wach geworden sind, ringen sich ihm hier die Worte los ohne Rücksicht auf

das Gefüge der Verse. In schmerzlichem Aufschluchzen vermag sein Orest nur stossweise, unterbrochen seine Empfindungen auszusprechen, die Erschütterung überwältigt ihn, es ist ein rückhaltloser Ausbruch ungebändigten Schmerzes. Sicherlich hat sich Goethe diese Szenen nicht so auf der Bühne gedacht, aber wir fordern jetzt tiefgehende psychologische Kunst. Eine Theaterdichtung darf nicht literar- und kulturhistorisch gespielt werden, nicht so wie man sie vielleicht gespielt haben mag zur Zeit, als sie entstand. Das wäre falsche Pietät, denn statt der lebendigen Wirkung der Dichtung gäbe uns das nur den Reiz eines Kuriosums. Die klassizistische Stilisierung vertragen wir nicht mehr, und sollen die unermesslich reichen Schätze klassischer Dichtung für die lebendige Bühne gerettet werden, so dürfen sie nicht in akademischer Darstellungskunst vorgeführt werden. 1884 spielte Matkowsky den Melchthal so, dass Barnay einen sehr starken Eindruck empfand — heute würde es unserm Künstler unmöglich sein, diese Rolle überhaupt zu spielen: über die plötzlich in einen

Moment tiefsten Schmerzes hineingetragene Deklamation an das Licht käme er sicherlich nicht mehr hinweg. Es ist in letzter Zeit in Berlin gelungen, für klassische Aufführungen ein so starkes Interesse zu erwecken, wie es lange Zeit nicht geherrscht hat — es ist dies erreicht worden vor allem aber dadurch, dass man von dem sogenannten idealistischen Stile sich entfernt hat, von jener Spielart, die allmählich zu einem Epigonenstil heruntergekommen war. Der Bewegung, die von der Entstehung der neuen Schauspielkunst in Berlin seit Ende der achtziger Jahre ausgegangen ist, kann die ästhetische Orthodoxie, die hartnäckiger ist als politische und konfessionelle Orthodoxie, sich wohl entgegenstemmen, aber sie kann sie nicht aufhalten. Auch ist diese Bewegung ja kein Zufall gewesen, sondern eine Naturnotwendigkeit, die Hand in Hand ging mit den neuen Zielen und der neuen Art der Literatur und der Malerei, und der schliesslich auch die konservativste Kunst, die Plastik sich nicht versagen konnte. In dem Vierteljahrhundert ihres Bestehens hat diese Bewegung, die

J. C. Schaarwächter, Berlin phot.

MATKOWSKY als Faust

doch im Grunde nichts ist als das — mitunter wohl auch falsche Wege sprunghaft einschlagende — Verlangen, aus der Schablone und Konvention herauszukommen zur Natur, auch die letzte Heimstätte nicht des Klassizismus, aber der klassizistischen Art — die Hoftheater — ergriffen. Und an dieser Bewegung hat eigentlich von früh an gewiss ganz unbewusst, aber instinktiv künstlerisch Matkowsky teilgenommen. Seine wundervollen Mittel, der Entwicklungsgang, den er genommen, das Rollenfach, in das er von Anfang an hineingekommen, das Repertoire des Hoftheaters, an dem er begonnen, und der Hofbühne, an der er auf der Höhe seiner Kunst schafft — das alles hat ihn zum Träger klassischer Aufgaben gemacht und als solchen festgehalten. Aber aus den klassizistischen Dogmen hat er von jeher herausgewollt, in seinen ersten Anfängen schon hat er ihnen eigenwillig widerstrebt, er hat immer das Recht der Persönlichkeit, das Individuelle hochgehalten. Die wenigen Rollen moderner Art, die er zu spielen gehabt, hat er stets mit vollster Hingabe an

das Natürlichkeitsprinzip durchgeführt, wofür vor allen sein Raskolnikow ein glänzender Beweis ist. Auf seinem eigentlichen Gebiete aber hat er je länger je mehr eine Renaissance des Klassizismus herbeigeführt, und wenn ihm in seinen klassischen Rollen das Publikum so enthusiastisch wie keinem Darsteller klassischer Aufgaben zujubelt, so ist das kein Zufall — es ist der Sieg seiner Persönlichkeit, die er in den Dienst seiner Kunst gestellt, aber darum nie aufgegeben hat.

Für jeden Darsteller klassischer Rollen liegen die starken Wurzeln seiner Kraft in Shakespeare, der auf jeden starken Charakteristiker und echten Künstler immer wieder wie ein Jungbrunnen wirkt. Das Berliner Schauspielhaus, das durch zahlreiche schuldige Rücksichtnahme gehindert ist, sich wirklich literarischen und dichterischen modernen Werken zuzuwenden, hat seine bedeutendsten Abende, wenn es zu Shakespeare zurückkehrt. In den beiden Historiendramen „Heinrich IV.“, die im Schauspielhause seit Grubes Regie erfreulicherweise nicht mehr in der barbarischen Verstümmelung der Zusammenpferchung in einen Teil gegeben werden, spielte Matkowsky früher den Prinzen Heinz. Die ersten Szenen lagen ihm weniger gut als zu erwarten gewesen — aber sobald in Heinz der Königssohn erwachte, zeigte der Künstler sich wieder in all seiner Grösse, und besonders bedeutend gab er im zweiten

Teile die Szene mit dem sterbenden König. Jetzt spielt er aus seinem jähen Temperament heraus den Percy Heissporn, eine Rolle, wie für ihn erdacht. In lodernder Jugenkraft, in tollkühner Heldenhaftigkeit, dahinbrausend wie ein sich überstürzender Gebirgsbach. Eine gewisse ungefüge Liebenswürdigkeit umschimmert seine strahlende Erscheinung, von der es dann wieder ausgeht wie Gewitter, wie Donner und Blitz — siegfriedhaft und genialisch in jedem Zuge. Im „Julius Cäsar" spielt er den Antonius. Ergreifend schon in der Senatsszene, spricht er seine grosse Forum-Rede, jenes unübertreffliche Meisterstück der Rhetorik und Menschenkenntnis, so hinreissend, dass man versteht, dass die Meinung des Volkes, leichter als ein Flaum, von ihm hin und hergetrieben werden muss. Bestechend in Wort, Wesen und Erscheinung erscheint bei ihm das Leichtlebige und Verschlagene jenes Römers. Von seinem Coriolan habe ich früher schon gesprochen. Im September 1903 aber spielte er zum ersten Male den Bastard Faulconbridge im „König Johann" — seine Darstellung war

schon im ersten Akte entscheidend für den überraschend starken Erfolg des Abends. Er gab den Bastard, wie Fontane diesen einmal charakterisiert hat als eine „Mischung von Mut, Unverschämtheit und breitem Behagen, wie sie nur der Engländer versteht.“ Seine Darstellung brachte das Wort, das Shakespeare einmal über die Vorzüge der Bastarde gesprochen, zu vollen Ehren. Selbst wer den Künstler kennt in all seinen zum Teil einzigen Qualitäten, musste überrascht sein von der überwältigenden Macht, die hier sein prächtiger Humor, sein frisches, herzhaft zugreifendes Wesen, seine von kraftvoller Männlichkeit getragene und doch so stürmische Jugendfrische ausübte. Seine Leistung überragte alles, was der Abend bot. Den grossen Monolog über die Bedeutung des Adels sprach er in souveränster Laune, mit prächtigem Humor und schärfstem Spott. Eine Vollnatur stand da vor uns, ein Charakter so farbenfreudig, so beredt, so impulsiv, so voll blühenden Lebens — und alle diese Einzelzüge einten sich zu einem unvergesslichen Bilde des Bastards, dieser Lieblings-

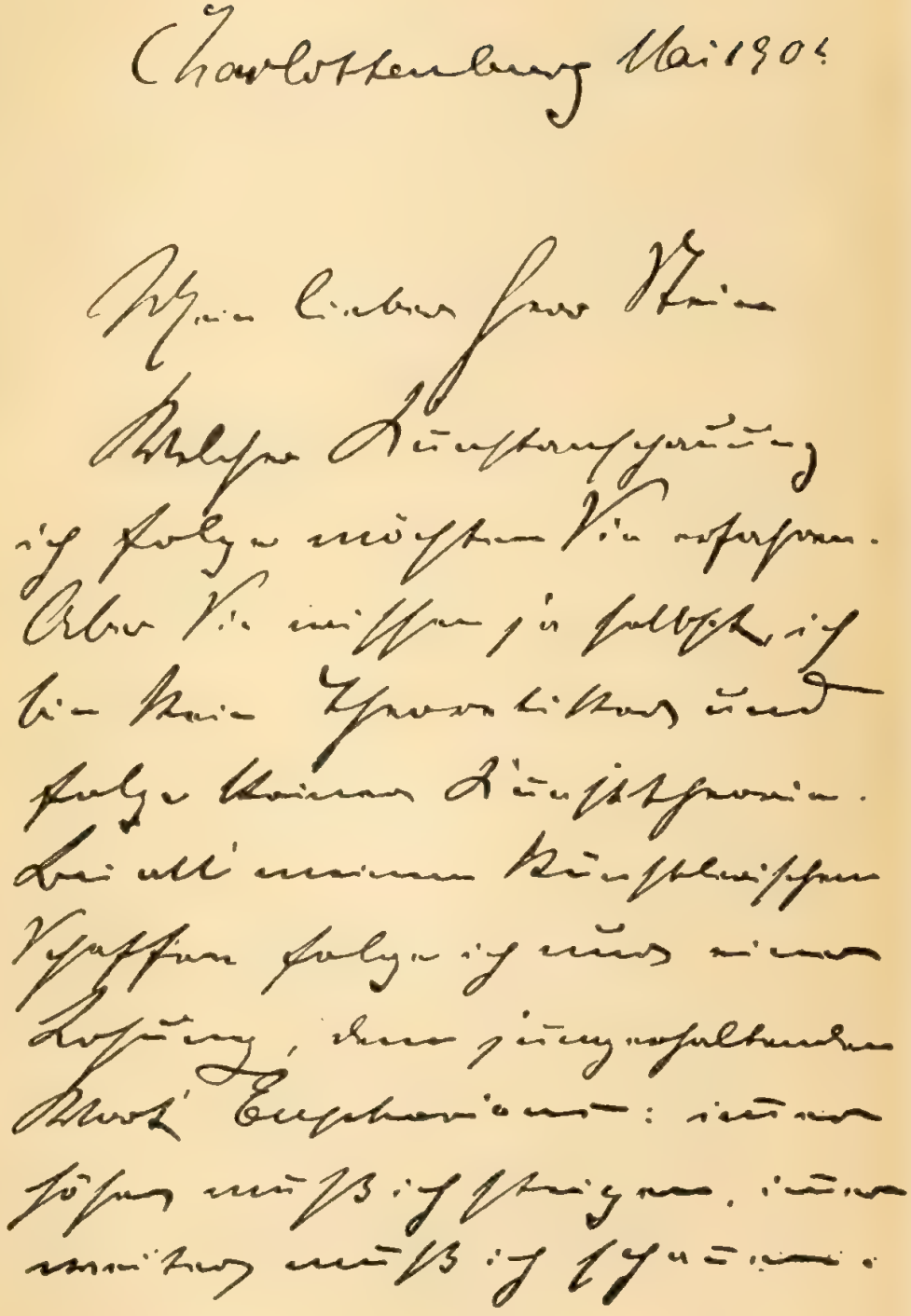
figur Shakespeares, der in ihm einen Träger des englischen Nationalgedankens geschaffen und damit den Weg betreten hat, der direkt zu seinem Heinz, zu Heinrich V. führt. Aus lachendem Gemüt, aus einem elementaren Naturell, in urwüchsiger Kraft hat Matkowsky in diesem Bastard eine Schöpfung genialer Art geboten.

Die Durchführung dieser Rolle zeigte wieder, in wie hohem Masse es bedauerlich wäre, wenn ein Künstler wie Matkowsky schon jetzt auf das jugendliche Fach völlig verzichten würde — für eine ganze Reihe jugendlicher Charaktere brauchen wir diesen Feuergeist dringend, können und wollen ihn nicht entbehren. Auch ist es ja in der Art der Rollenbesetzung an unseren Theatern, selbst an unseren Hofbühnen allmählich besser geworden. Der pedantische Standpunkt, dass die Rollen nach dem Schubkastenprinzip verteilt werden müssen und dass, wer die Etikette „jugendlicher Held“ trägt, keine Charakterrollen spielen darf, wird jetzt wohl an keinem verständig geleiteten Theater mehr festgehalten. Jetzt könnte es nicht mehr vor-

kommen, dass einer genialen Schauspielerin wie Paula Conrad das Gretchen vorenthalten bleibt, weil sie unter der Etikette „Naive" in die Fachrollen-Schubkästen eingereiht war. Die Individualität ist jetzt entscheidend für die Rollenverteilung, und die Individualität Matkowskys wird hoffentlich noch recht lange auch in jugendlichen Rollen, die vertiefte Charakteristik verlangen, sich betätigen dürfen. Wie wandlungsfähig aber seine Kunst, wie vollendet er Charakteraufgaben lösen und starke Männlichkeit darstellen kann, sei noch an zwei, einander sehr gegensätzlichen Rollen erwiesen: an Macbeth und an seiner letzten Schöpfung, dem Götz von Berlichingen.

Auch in Macbeth zeigt Matkowsky wieder, dass des Helden Schicksal in seiner Brust liegt, wie es Hebbel ausdrücken würde. In Matkowskys Darstellung ward alles klar: Die Hexen wecken nur mit ihrer Prophezeiung den gewaltigen, sich des Höchsten vermessenden Ehrgeiz, der in Macbeths Seele von Anfang an eingekapselt gewesen. Nun da dieser Ehrgeiz geweckt und von der Lady zu immer lodernderer Glut angepeitscht ist,

wird Macbeth immer mehr ein Mann der Tat, all die scheuen Bedenken des Gewissens gehen unter in dem Feuer seiner Leidenschaft. Alle ursprünglich guten Regungen seiner Seele werden ausgelöscht durch das ihn überwältigende Begehren nach dem Glanz der Krone. Und nun da das erste Wagnis ihm gelungen, wächst er in dem Gefühl der unbezwinglichen Sieghaftigkeit. Diesem Gefühl ordnet sich alles andere unter, dem Glauben an seine Sieghaftigkeit, den er nicht erschüttern lassen darf, muss alles, was ihm im Wege steht, zum Opfer fallen — der Gedanke daran beherrscht ihn unablässig, und so findet er nicht einmal Zeit und Stimmung, über den Tod der Lady Macbeth zu trauern — „sie hätte später sterben sollen; es wäre wohl Zeit für solch ein Wort gekommen!“ Matkowsky spielt das alles mit einem Reichtum modern psychologischer Mittel — wundervoll zeigt er Macbeths Glauben an seine Macht, an die Verheissung, dass ihm nichts geschehen könne, ehe zum Schlosse Dunsinan rückt der Wald von Birnam. Zu überlebensgrosser Höhe hatte



Brief von MATKOWSKY

er sich emporgereckt — dann wirkt um so erschütternder der tiefe, tragische Fall — da der Glaube an seine Unbesiegbarkeit in ihm morsch geworden, sinkt sein ganzes stolzes Gebäude, im innersten Kern getroffen, in sich zusammen. Doch nun zeigt sein Macbeth sich aufs neue überlebensgross, da er wie ein nordischer Recke der Sage den Verzweiflungskampf gegen das hereinbrechende Geschick aufnimmt.

Und nun sein Götz! Ende Februar dieses Jahres hat er ihn zum ersten Male gespielt — ihm dürfte, als er die Grundlinien für diesen Charakter festlegte, das Wort des Bruders Martin vorgeschwebt haben: „Wer kann ihm nahen, ohne ihm gut zu sein". Seine Erscheinung, die unser Bild anschaulich wiedergibt, ist nicht die eines martialischen Schwertrasselers, sondern liebenswürdig, schlicht. Mitunter tobt es innerlich in seinem Götz noch voll jäher Leidenschaftlichkeit, voll unausgegorenen Sturmes und Dranges, denn er ist trotz aller Lebenserfahrung im Herzen jung geblieben und voll jugendlichen Vertrauens — darum trifft ihn um so schmerz-

licher Weisslingens Verrat. Aber immer wenn es heiss in seinem Götz aufsteigt und man nun einen jähen Ausbruch der Leidenschaft des gewaltigen Mannes erwartet, dann erscheint diese Leidenschaft doch wieder alsbald gebändigt durch die Besonnenheit und die Stärke seiner Manneskraft: die zum Schlage schon erhobene Rechte sinkt herab, und oft meistert er mit der Linken den rechten Arm, der der inneren Erregung gewaltsam Ausdruck geben will. Er schafft genial eine geniale Kraftgestalt, die durch ihre innere Grösse gesänftigt wird. Treuherzigkeit und innere Liebenswürdigkeit, eine milde Herzlichkeit, ein naives, kindliches Empfinden sind die Grundlagen seiner Götznachschöpfung, die er voll unbewusster innerer Grösse verkörpert. Jeder äussere Effekt ist vermieden, selbst da wo er vor den Ratsherren steht — er behandelt dieses kleine Gelichter im Gefühl seiner männlichen Kraft voll launiger Überlegenheit. Den Schlüssel zu dieser vollendeten, in sich abgeschlossenen herrlichen Auffassung bot seine Szene mit Weisslingen nach der Verlobung mit Marie. Wie

er da, in aufwallender Empfindung keines Wortes mächtig, in einem starken Gefühl keusch verhaltener Freude den linken Arm um den wiedergewonnenen Freund legt und nun einen Augenblick in stummem Spiel verharrte, das feuchtete mir die Augen. Diese Auffassung war so überwältigend, dass, als Matkowsky nun die Bühne verliess, jubelnder Beifall bei offener Szene durch das Haus ging. Sein Götz ist ein Mann voll tief innerlichen Gefühles, der schamhaft jede Gefühlsweichheit vor der Welt verbirgt unter einer rauhen Aussenseite. Es ist wirklich einmal ein Ritter sonder Furcht und Tadel, mit der Keuschheit einer echten grossen Heldenseele. Ein bald ungefüger, bald gutmütiger Humor, eine glühende Beredsamkeit, eine straffe Männlichkeit sind diesem Götz eigen. Seine durchweg bedeutende und bezwingende Leistung hatte Momente, die wiederum von neuer, schöpferischer Offenbarung waren — so die Szene in der eingeschlossenen Burg inmitten seiner Genossen beim letzten Trunk, der Auftritt mit Selbitz. Der Gipfelpunkt seiner grandiosen Leistung aber war wohl

die Sterbeszene, dieses Sterben in Schönheit. Da starb nicht ein gewaltiger Recke in theaterkonventioneller Heldenhaftigkeit, sondern ein durch die Erlebnisse und die Haft gebrochener Mann, nicht in starrer, sondern in abgeklärter Grösse. Mit Unrecht hat man dem Künstler vorgeworfen, dass er hier zu weich gestaltet habe. Götz ist trotz all der Härte, zu der ihn die Zeit geschmiedet hat, doch im Grunde ein weicher Charakter. Hätte Goethe ihn sonst in seinen letzten Augenblicken in so weicher Regung gezeigt, wie sie die Worte offenbaren: „mach', dass ich Georg noch einmal sehe, mich an seinem Blick wärme!"

Man muss Matkowskys Leistungen gegenüber so oft in Superlativen sprechen — aber als eine der allerhöchsten grandiosesten Leistungen, als eine geniale Schöpfung muss man seinen Götz von Berlichingen bezeichnen.

Und dieser so feurig empfindende und gestaltende Künstler, der so von Lebenskraft und Lebenslust erfüllt ist und noch immer übermütig sein kann wie einst sein Prinz Heinz — er lebt zumeist ganz für sich und abgeschlossen. Man findet ihn niemals da, wo alle sind, er ist kein Mann der grossen Gesellschaft. Er steht auch allem Klatsch, all dem kleinen Treiben der Kulissenwelt durchaus fern. Er lebt völlig zurückgezogen in einem Heim, das seine lebendige Freude an der Kunst so schön ausgestaltet hat, wie sich kaum ein zweites Heim in Berlin finden dürfte. In dem obersten Stockwerke eines Eckhauses der Joachimsthalerstrasse, inmitten des weltstädtischen Getriebes, das um den gegenüberliegenden Bahnhof Zoologischer Garten brandet, hat er seine Wohnung man möchte sagen zu einem Museum ausgestaltet, wenn diese Bezeichnung nicht so wenig passte auf diese Räume, denen die Phantasie

des Künstlers so warme gemütvolle Stimmung verliehen hat. Die seltensten Gobelins verhüllen völlig die Wände, alte Glasmalereien erscheinen an Stelle der Fenster. Da zeigen sich kunstvoll geschnitzte oder eingelegte Türen, die vor Jahrhunderten deutschen Kirchen angehört haben. Die Truhen und Stühle und Schränke sind durchweg altkünstlerischer Art, wertvollste Bronzen stehen auf den eigenartigen Kaminsimsen, Fayencen, Porzellane, Majoliken, getriebene Arbeiten aller Technik, gar oft Unika, sind überall in diesen Zimmern verstreut, denen durchweg, selbst bei den Stubendecken, jeder Charakter einer Mietswohnung genommen ist. Matkowsky sammelt seit etwa zehn Jahren — ausschliesslich Gotik und Renaissance. Was er da zusammengebracht und mit individuellem und doch der Eigenart dieser Schätze immer gerecht werdendem Geschmack arrangiert hat, ist von unschätzbarem Wert. Besässe ein anderer als Matkowsky diese wirklich ungewöhnlichen Schätze, so wüsste ganz Berlin davon. So aber haben es nur ganz wenige gesehen, und die Kunde von dieser

einzigartigen Sammlung erscheint den meisten nur wie eine Legende. Es ist aber keine Legende, sondern blühendes, behagliches Leben, und es sitzt sich gut hier inmitten dieser Welt, wenn auch „Urväter Hausrat drein gestopft". Es sitzt sich gut hier, wenn man aus getriebenen alten Bischofsbechern kühlen Münsterwein schlürft und der liebenswürdige Hausherr mit der Freude des Sammlers und des Kunstfreundes liebevoll ein seltenes Kunstwerk mit Andacht herunterholt und mit nimmer rastender, sofort stets künstlerisch gestaltender Phantasie sich in die Gebilde früherer Jahrhunderte zurückversetzt und phantastisch oft phantastischen Künstlergedanken zu neuem Leben verhilft. In der erwärmenden Freude an seinen Sammlungen, die für ihn nicht ein blosser Schmuck bleiben, sondern ihm ein wirkliches Heim geworden sind, zeigt sich das, was Matkowskys Eigenart als Mensch und als Künstler ausmacht: der Romantiker und die Renaissancenatur.

Ist er allein in diesen Räumen und hat er keinen Besuch zu erwarten, so vertauscht

er gern den modischen, langweiligen Rock mit einer härenen Kutte — anfangs geschah's wohl einmal, um sich besser in die Stimmung seiner Umgebung hineinträumen zu können, jetzt mehr aus Bequemlichkeit. Und so studiert er hier seine Rollen — mitunter, wenn er seine Phantasie ganz auf die Dichtung konzentrieren will, verlässt er diese Räume und zieht sich in das kleine schmucklose Zimmer zurück, das früher seinem blondlockigen Knaben gehörte und nun nach dessen frühem Tode verlassen liegt. Begibt er sich an eine neue Rolle, so beginnt er mit dem Studium der ganzen Dichtung. Die Gestalt, die er darzustellen hat, erscheint ihm dann vollständig in seiner Phantasie. In diese Phantasiegestalt wachsen dann die Einzelheiten allmählich hinein, die Materie fügt sich der vorausgeeilten Phantasie ein. Ich sprach mit ihm über einige Rollen, von denen er hofft, dass er sie später einmal spielen werde. Alsbald standen sie vor seiner Phantasie — ganz instinktiv war sofort der Grundton, der Ausgangspunkt des Charakters getroffen, und zumeist waren es ganz neue

E. Bieber, Berlin phot.

MATKOWSKY als Götz

Wege, die er zur Erkenntnis der Psyche dieser Gestalten einschlug. Wie sehr er von jeder neuen Rolle beherrscht, wie sie ihn niemals loslässt, bis er sie in allen Einzelzügen sich zu eigen gemacht hat, das habe ich an zwei charakteristischen Beispielen schon eingangs dieses Büchleins gezeigt. Oft, so z. B. beim Götz, hat er eine Rolle in einem Zuge erfasst, sie ohne Unterbrechung sich erobert. Das rein Technische, das Lernen des Textes, macht ihm gar keine Schwierigkeiten — er kommt schon völlig textfest auf die Probe und bedarf niemals des Souffleurs. Auch das Charakterbild, das er schaffen will, wird schon bei den ersten Proben völlig fertig von ihm hingestellt, so dass nur noch die durch die Rücksicht auf die Mitspieler und auf die Stimmung des Ensembles und der Szene gebotenen Nuancierungen vorzunehmen sind. Gleich sieghaft wie seine Gestalten auf der Bühne ist also auch sein Studium, und dies erklärt, warum bei ihm alles so unmittelbar herauskommt, so nichts stereotypiert erscheint. Seine bewegliche Phantasie, sein liebenswürdiger

Humor haben ihn auch zu schriftstellerischen Leistungen geführt — er hat sehr flott und gewandt Biographisches gegeben in dem von mir bereits früher erwähnten Büchlein „Eigenes und Fremdes“, in dem besonders die Schilderung der Mutter von so lieber, warmer Innerlichkeit durchweht ist. Immer aber schildert er anschaulich und lebendig, wie auch sein Reisebüchlein „Exotisches“ zeigt. Auch ein Drama „Ausser meinem König keiner“ von Royas, einem spanischen Dramatiker des vierzehnten Jahrhunderts, hat er für die Bühne bearbeitet.

Dieses Verlangen nach literarischer Betätigung ist auch ein Ausfluss des Ehrgeizes dieses grossen Künstlers und interessanten Menschen. Er steht jetzt auf der Höhe seines Schaffens, er hat sich eine achtungsgebietende Stellung in der Künstlerwelt geschaffen — er ist gefeiert wie kaum je ein Darsteller, und die Herzen seiner Hörer fliegen ihm zu. Aber immer höher will er steigen, immer weiter will er schauen. Wenn sein Wunsch in Erfüllung geht und er vor

neue und grosse Aufgaben gestellt würde, es wäre ein Segen für die Schauspielkunst. Dieser geniale Künstler wird unaufhaltsam in seiner Entwicklung höhersteigen.

WERKE VON CARL HAGEMANN

Im Verlage von Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig:

Regie, Studien zur dramatischen Kunst
M. 2.—

(Ende 1904 erscheint dieses Werk in zweiter, wesentlich erweiterter Auflage)

Schauspielkunst und Schauspielkünstler
Beiträge zur Ästhetik des Theaters
M. 3.—

Beide Werke in einem eleganten Leinen-Bande vereinigt unter dem Gesamttitel:

Moderne Bühnenkunst M. 6.—

Im Verlage von J. C. C. Bruns, Minden i. W:

Wilde-Brevier

Oscar Wilde, Studien zur modernen Weltliteratur

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

DIE DICHTUNG

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN
HERAUSGEGEBEN VON PAUL REMER
BUCHSCHMUCK VON HEINRICH VOGELER

Bisher sind erschienen:

Band I.	Henrik Ibsen	von Paul Ernst
Band II.	Anzengruber	von J. J. David
Band III.	Victor Hugo	von H.v.Hofmannsthal
Band IV.	Liliencron	von Paul Remer
Band V.	Leo Tolstoj	von Julius Hart
Band VI.	Hölderlin	von Hans Bethge
Band VII.	Boccaccio	von Hermann Hesse
Band VIII.	Cervantes	von Paul Scheerbart
Band IX.	Gottfried Keller	von Ricarda Huch

In Vorbereitung:

Ebner-Eschenbach	von Gabriele Reuter
Klaus Groth	von Timm Kröger
Kleist	von Wilhelm Hegeler
Oscar Wilde	von Hedwig Lachmann
Eduard Mörike	von Gustav Kühl
Paul Verlaine	von Stefan Zweig
Theodor Fontane	von Franz Servaes
Lenau	von Leo Greiner
Hebbel	von Wilhelm von Scholz
Richard Dehmel	von Gustav Kühl
Theodor Storm	von Paul Remer
Wilhelm Raabe	von Hans Hoffmann

Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50
Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50

DIE DICHTUNG

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN
HERAUSGEGEBEN VON PAUL REMER
BUCHSCHMUCK VON HEINRICH VOGELER

In Vorbereitung:

Goethe	von	Otto Erich Hartleben
Shakespeare	von	Franz Servaes
Heine	von	Wilhelm Holzamer
Grillparzer	von	Wilhelm Hegeler
Maeterlinck	von	Anselma Heine
Schiller	von	Fritz Lienhard
Richard Wagner	von	Hans von Wolzogen
Jens Peter Jacobsen	von	Hans Bethge
Ricarda Huch	von	Hedwig Bleuler-Waser
Swinburne	von	John Henry Mackay
Eichendorff	von	Gustav Falke
Turgenjeff	von	Carl Hauptmann
Alfred de Musset	von	Rudolph Lothar
E. T. A. Hoffmann	von	Richard Schaukal
Franz von Assisi	von	Hermann Hesse
Gerh. Hauptmann	von	Hermann Stehr
Conr. Ferd. Meyer	von	Wilhelm Holzamer
Novalis	von	Willy Pastor
Wilhelm Busch	von	Richard Schaukal
Euripides	von	Hermann Bahr
d'Annunzio	von	Alberta v. Puttkamer
Walt Whitman	von	Johannes Schlaf

Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50
Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50

Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig

SÄMTLICHE WERKE VON DETLEV VON LILIENCRON

Neue Gesamtausgabe in 14 Bänden

Band I. Kriegsnovellen. Novellen.
Band II. Aus Marsch und Geest. Novellen.
Band III. Könige und Bauern. Novellen.
Band IV. Roggen und Weizen. Novellen.
Band V. Der Mäcen. Roman.
Band VI. Breide Hummelsbüttel. Roman.
Band VII. Kampf und Spiele. Gedichte.
Band VIII. Kämpfe und Ziele. Gedichte.
Band IX. Nebel und Sonne. Gedichte.
Band X. Bunte Beute. Gedichte.
Band XI. Poggfred. Epos. I. Teil.
Band XII. Poggfred. Epos. II. Teil.
Band XIII. Mit dem linken Ellbogen. Roman.
Band XIV. Dramen.

Dem letzten Band wird ein Porträt des Dichters in Lichtdruck beigegeben

Die »Adjutantenritte« sind in Band VII der Gesamt-Ausgabe übergegangen

Jeder Band elegant geheftet M. 2.—
Jeder Band in Leinen gebunden M. 3.—
Jeder Band in Halbfranzband M. 4.—
Auch in 56 Lieferungen à 50 Pf. zu beziehen

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not
remove
the card
from this
Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU

84976

ArtD Hagemann, Carl
H1422th Das Theater. Bd.6.